



3 1761 09429507 8

Th. Sagen



DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLOGY

UNIVERSITY OF TORONTO

E. A. Seemanns Künstlermappen

37

ND
568.5
E9H25
1921

FINEART

Theodor Hagen

Acht farbige Wiedergaben seiner Werke

Mit einer Einführung von Edwin Redstob



Verlag von Seemann & Co. in Leipzig

UNIVERSITY OF TORONTO
DEPARTMENT OF FINE ART



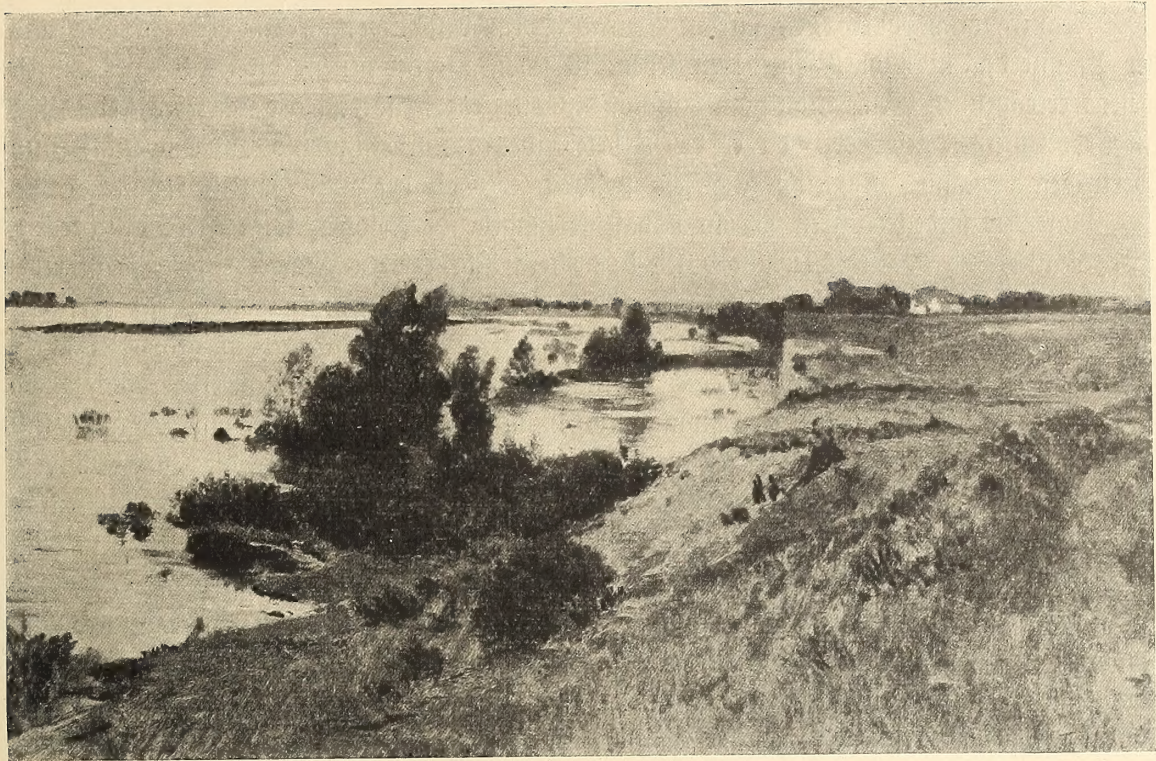


An der Lahn

Verzeichniss der Bilder

1. Westfälisches Dorf
2. Heimbürg a. d. Sieg
3. Zons am Rhein
4. Großer Waldbach
5. Hamburger Hafen
6. Tiefurt
7. Im Garten
8. Blumenstrauß

Das Bild auf dem Titelblatt: Am Waldrand



Landschaft am Niederrhein

Theodor Hagen, der für die Weimarer Kunstschule seit dem Jahre 1871 die neue, allmählich dem Impressionismus zugewandte Richtung vertritt, ist von der Kritik oft freundlich anerkannt worden; er wurde achtundzwanzigjährig Professor, war zeitweilig Direktor der großherzoglichen Hochschule, verkaufte an einige deutsche Galerien und bildete in steter Arbeit eine große Zahl Schüler heran.

Dennoch ist man im Grunde mit jenem überlegenen Wohlwollen, mit dem man still und unbeirrt ihrer Arbeit lebende Naturen gerne abtut, an ihm vorbeigegangen, wie man auch die Tatsache noch immer nicht anerkennen will, daß die Stadt Goethes, allem Parteigetriebe und dilettantischen Übermaß zum Trotz, eine eigene Landschaftsmalerei herausgebildet hat. Aus der Bedute sich entwickelnd zum historischen Stil Prellers und zur idyllischen Auffassung von Buchholz, gipfelt sie in Hagen, Gleichen-Rußwurm und Kohlfs und nimmt in der neueren deutschen Kunstgeschichte ihre eigenartige Stellung ein, die man mit der einer holländischen Lokalschule des 17. Jahrhunderts vergleichen könnte.

Das Vorwort hat G. M. Kraus geschrieben. Bis 1806 lebend, von Goethe in dessen ersten Weimarer Jahren stark gefördert — ihre gemeinsame Reise nach dem Brocken ist wie ein Symbol für die Entdeckung der Natur durch den Dichter und die Nachfolge des Malers —, war er im Grunde noch Bedutenmaler im Sinne des 18. Jahrhunderts, wurde aber, Goethes Spuren in den Parks von Weimar und Tiefurt folgend und überall im Lande Karl Augusts seine Motive suchend, zugleich der erste maßgebende Darsteller der Thüringer Landschaft.

Franz Horny, durch den älteren Conrad Horny geschult, im Leben des Baumes und der Pflanze das individuell Eigene zu sehen, ist schon aus der neuen, die Rechte des Einzelwesens erkennenden Generation vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Er wäre recht eigentlich ein Erbe Goethes geworden, da er dessen belebendes Naturverständnis auf die Malerei zu übertragen verstand, wenn ihn nicht ein frühzeitiger Tod der Kunst entrisen hätte.

Auf den suchend zarten Horny und seine hingebende Feinheit folgt Friedrich Prellers starke Natur, die das Dichterische durch das Literarische ersetzt. Das Doppelte in Goethe, der als Dichter der deutschen Malerei in der Erkenntnis der Natur die Wege bereitete, als Kunststrichter aber, vom Kunst-Meyer beraten, zeitlich und theoretisch gebunden blieb, ist Preller wie vielen am Anfang des 19. Jahrhunderts geborenen Malern verhängnisvoll geworden. In seinen erarbeiteten Kompositionen malt er zu sehr im Sinne der Bühnendekoration, in seinen Studien ist er aber von einer Kraft und Freiheit, die ihn, besonders als Darsteller der Rhön und des Thüringer Waldes, gemeinsam mit seinen koloristisch über ihn hinausstrebenden Schülern Carl Hummel und Edmund Kanoldt zu einem Entdecker der Thüringer Landschaft macht.

Dann brachten Brendel und Buchholz ein anderes, von der pathetischen Auffassung der um 1860 herrschenden Generation verschiedenes Sehen, indem sie zugleich Eindrücke der Meister von Barbizon vermittelten. Mehr als literarischer Inhalt, mehr als der im Atelier zusammengestellte Kulissenbau eines nach dem Rezept von Vorder-, Mittel- und Hintergrund zeichnerisch gestalteten Bildes galt ihnen die Einfachheit der Natur, deren Leben nicht mehr als Linie, sondern als Klang der Farben und als Ton der Beleuchtung zu ihnen sprach. Wenn sie auch noch im Atelier arbeiteten, so waren ihre Bilder doch nicht mehr aus Skizzen zusammengesetzte Kompositionen, sondern gleichsam im Atelier unter Steigerung und Vereinheitlichung vollendete Naturstudien.

Brendel, dem die Landschaft doch mehr Umgebung zu seinen Tierdarstellungen war, achtete dabei vor allem auf die Schärfe der Einzelbeobachtung; Buchholz, in dem sich die lyrische Begabung des Thüringers zur Vollendung erhob, mehr auf den Ausdruck der Stimmung, wie sie Wetter und Beleuchtung einem Motiv verleihen.

Das sind, in einer durch Herausgreifen von wenigen Namen bedingten Auswahl, die Anfänge der Weimarer Landschaftsmalerei, die Hagen und mit ihm Rohlfß und Gleichen-Rußwurm zur Vollendung brachten.

Als der Düsseldorfer Maler, achtundzwanzigjährig, 1871 von Carl Alexander an die neugegründete Kunstschule als Nachfolger Max Schmidts berufen wurde, stand seine durch seinen Lehrer Oswald Achenbach bestimmte Kunst etwa zwischen der Art von Preller und Buchholz. Er malte bis dahin noch, wie er es später nannte, „aus der Tiefe des Gemütes“, d. h. für ihn: er schuf im Atelier und legte Wert darauf, daß seine Landschaften auch inhaltlich, als Motiv und etwa durch eine pathetische Beleuchtung, ihre Wirkung bekamen. Die alten Orte am Niederrhein (wie Zons, im Besitz der Dresdener Galerie) und in der Eifel (wie Heimbach und Burg Niedeggen) gaben ihm wirkungsvolle Vorbilder, bis er sich — was wohl dem ersten Direktor der Weimarer Kunstschule, dem Grafen Stanislaus Kalkreuth, an ihm besonders gefallen haben mochte —, den Alpen zuwandte und im Kandertal wie an der Gotthardstraße seine malerischen Motive suchte.

Der Eindruck seiner Bilder wird aber — und das ist das Heilsame der Schulung durch beiden Achenbachs — durchaus von koloristischen Reizen bestimmt, wobei die farbige Erscheinung gern mit Hilfe besonderer Beleuchtungseffekte gesteigert wird. Neu und den von Barbizon beeinflussten Malern der Zeit nach 1870 verwandt ist die einheitliche Luftperspektive, die das Dreikulissenrezept verwirft und die Einheit des Farbtons erstrebt.

So ragt ein Werk wie die „Westfälische Mühle“ im Kaiser-Friedrich-Museum zu Magdeburg weit über das hinaus, was Hagen in seiner Vaterstadt Düsseldorf hatte lernen können. Wenn auch der Bau des Bildes mit der von beiden Seiten aus durchgeführten Vertiefung nach einem bestimmten Mittelpunkt zu bewußt in kompositioneller Absicht angelegt ist, so erscheint die Lichtführung doch um so unmittelbarer der Natur abgelauscht. Sie vermeidet das perspektivische Abtönen der drei Gründe und geht in schillerndem Spiel über das Wasser hin zur sonnigen Wand des Hauses. Und wie das flockig-weiße Licht des Himmels den Umrissen der Baumkronen jede Schärfe nimmt und zwischen leichtbewegtem Blattwerk spielt, das ist so fein beobachtet und zeigt dabei zugleich so unbedingt die Eigenart Hagens, daß man hier bereits die Helligkeit seiner späteren Malart vorausahnen kann.

Auch seine Alpenbilder aus den siebziger Jahren sind in ihrer räumlichen Klarheit und in der Frische der Beleuchtung schon impressionistisch. Er gibt viel Vordergrund und führt den Beschauer dadurch so unmittelbar in das Bild hinein, daß der Boden unter den Füßen nach vorn weiterzulaufen scheint. Im Gegensatz zu dieser starken Wirkung der dritten Dimension ragen dann die Berge wie eine Vision aus Helligkeit und Licht frei in den Himmel hinauf. Ihre Formen sind nicht ängstlich durchmodelliert und in scharfer Kontur abgegrenzt, sie greifen vielmehr in die Luft empor und erscheinen dadurch aufstrebend und fern.

So erhob sich Hagen, Kalckreuth d. Ä., Harrach und Kamecke, die neben ihm damals in Weimar Alpenbilder malten, überflügelnd, über den geographischen Inhalt des Motivs zu freien künstlerischen Werken, in denen man das innere Leben der Berge empfindet.

Er trennte sich damit von seiner in der Kunst einem sentimental-bildungsstrebenden Generation und gab sich in stiller Beobachtung ganz der Natur zu eigen. Er verzichtete darauf, wie er es noch in seinen Eifellandschaften tat, durch das Interesse am Motiv zu gewinnen. Raumwirkung, schimmerndes Licht, freies Spiel der Farbe: das ist der Inhalt seiner Bilder.

Mit diesem Auge trat er vor die Thüringer Landschaft, anfangs Buchholz ähnlich in der Wahl der Motive und im Zweifklang der farbigen Komposition, sehr bald aber gemeinsam mit Gleichen-Rußwurm über den bräunlichen Atelierton der achtziger Jahre hinausgreifend durch kraftvolle Hinwendung zum freien Licht.

Auf eine Reihe buchholzig-zarter Bilder aus dem wilden Graben, klangvoll in einem reichen Grün, zu dem der rötlich-violette Ton des Erdbodens einen feinen Gegensatz bildet, folgen Werke, zu denen er seine Staffelei mitten in die Felder stellte, in Gegenden, die vor ihm keiner des Darstellens für wert gefunden hatte.

So malte er die Hügel um Grunstedt, ihren gewellten Schwung, dessen Linienzug gelegentlich durch vereinzelte Bäume und begleitendes Buschwerk betont wird; so

malte er die bescheidenen Bäche der Wiesentäler, den weiten Blick nach der untergehenden Sonne, den festen Abschluß, den der Hang des Ettersberges mit seinen dunklen Baldumdürrissen dem ausgedehnten Tal von Weimar gibt.

Und dann ging er in den Weimarer Park und beobachtete das Spiel der Helligkeit, das durch die Zweige bricht und sich im blauen Spiegel der Elm verdoppelt; er ging in die Wälder um Berka und Blankenhain und sah hier nicht nur die grüne Dämmerung, sondern auch die glanzvolle Fülle der Farben, die auf dem Waldboden rot und lila liegt, die an den ragenden Stämmen spielt und aus dem frischgefällten Holz mit aller Kraft des Lebens leuchtet. Oder er stand am Ausgang eines Dorfes, wo die Straße, vom Grün der Obstbäume begleitet, in die freie Landschaft ausgreift. Oder er malte das Muster, das Licht und Schatten, Zweige und Blattwerk in buntem Wechsel unter der Allee von Belvedere zeichnen. Und immer wieder zog es ihn in die Nähe des Wassers: an die Saale wie an die Elm und an den Lottebach; denn er liebte das flimmernde Spiel der Sonne, die jedem Zweig sein eigenes Leben gibt und doch alles ineinanderwebt zu einer silbernen Melodie.

Man begreift nicht, daß es damals die Leute in Weimar nicht wie ein Zauber ergriff. Denn da kam zu dem versonnenen, schwermütigen Buchholz, der als echter Thüringer die „Wonne der Behmut“ empfand, die der Landschaft um Weimar zu eigen ist, das heitere Auge des Rheinländers, der hier seiner Kunst eine Heimat suchte und das Frohe, Mannigfache, Unbegrenzte der mitteldeutschen Natur im Zauber erschloß.

Sie hätten diese Neuentdeckung ihrer Landschaft mit Dank ergreifen müssen. Warum hingen sie sich nicht Hagens Bilder, deren Preise so bescheiden waren, in ihre Zimmer? Warum freuten sie sich nicht an der reichen Fülle, mit der er Licht und Sonne vor sie hinzauberte? Sie verglichen nur seine Farben mit dem Sehen ihrer Augen, die nach der Mode der Zeit um 1880 einzig bräunlich abgedunkelte Töne vertragen konnte, und denen die reine Helligkeit wie eine Verhöhnung ihrer Naturkenntnis erschien. Die jüngere Generation denkt anders. Ihr ist Hagens Kunst selbstverständlich in ihrer lichten Klarheit, und es gibt wohl schon viele, welche den Reiz der Thüringer Hügellandschaft mit seinen Augen sehen.

Was er vor allem als Ergänzung zu Buchholz brachte, ist sein durchaus eigenartiges, bei einem Norddeutschen leicht begreifliches Verständnis für die Oberfläche der Erde und für die räumliche Vertiefung eines Bildausschnitts. Buchholz baut seine Bilder von unten nach oben, Hagen von vorn nach hinten. Das energische Hineinführen in die Tiefe, das alle Gegenstände umspielende, gleichmäßig zur Ferne überleitende Licht, das die Farben der Landschaft zur Einheitlichkeit verbindet, ist für ihn bezeichnend. Während anfangs sein Grün noch dunkel leuchtet und gern zu bräunlich-violetten Tönen kontrastiert, wird ein ganz lichtes, durchsichtig reines Grün der Frühlingswiesen, der rötlich feine Lilaton der regenfeuchten Erde oder der blonde Schimmer herbstlicher Felder in der Zeit nach 1890 für ihn kennzeichnend.

Vor allem aber entdeckt er an der Landschaft um Weimar die schwingende Bewegung der gewellten Hügel, die Schönheit ihrer Kurven, das Vertiefende, zur Ferne Führende aller Linien und Töne, das in Zusammenklang mit dem silberartigen Glanz ihrer Luft frei,



Ernte (Mähdiehung)

leicht und heiter stimmt. In diesem Land, dem die stolze Einheit großer Flüsse fehlt, fand er den Reiz des frühlingzarten Lebens, das sich grün und hell am Rande der kleinen Bäche entfaltet. Er fühlt, daß im Schwung des Geländes irgend etwas lebt von Wellen und Weite, daß die Landschaft nicht eng und begrenzt ist, sondern daß alle ihre Linien in die Ferne greifen. Weil er mit Sehnsucht nach Weite des Landes, mit der Freude am Gleiten des Wassers und am Wolkenzug des Himmels vom Niederrhein nach Mitteldeutschland kam, sah er in Thüringen Dinge, die zu entdecken den einheimischen Künstlern versagt geblieben war.

So ist er neben der versonnenen Zartheit des Thüringers Karl Buchholz und neben der holsteinisch herben Kraft von Christian Kohns in seiner heiter der Wirklichkeit zugewandten Art ein Entdecker und Meister der Thüringer Landschaft geworden.

Wichtig bleibt für die Erkenntnis seiner Eigenart, daß er sich niemals einseitig auf bestimmte Motive beschränkte. Sein mit allen Strömungen der Zeit — man denke an Uhde, Max Liebermann und seinen Freund, den Grafen Kalkreuth d. J. — verbundenes Streben konnte sich nicht örtlich binden. Wie er in Erinnerung an die Eifel die Rudelsburg darstellte und ihr festes Ragen über Felsen und Fluß, dann im „Wilden Graben“ stillen Waldmotiven nachging, ähnlich denen, die Buchholz und Hoffmann-Fallersleben liebten, bis er die Felder um Grunstedt malte, die Elm im Park von Weimar und im Tal von Verka, die hohen Stämme der Wälder um Blankenhain, so malte er nach der Zeit der Alpen- und der Eifelbilder später gern den Niederrhein bei Düsseldorf, und um 1906, einer Aufforderung Lichtwarks folgend, den Hafen und die am Wasser stehenden

Stapelhäuser von Hamburg. In den letzten Jahren endlich schuf er eine Reihe überraschend frischer Stilleben, auf denen sein feiner, dünnstumpfender Pinsel alles Spiel buntester Farben mit dem schillernden Glanz weißer Töne verband.

So steht Hagens Gestalt einheitlich und doch mit dem Zauber der Mannigfaltigkeit vor uns: still versunken in Arbeit und Freude, fest und unwandelbar in seiner feinen Eigenart, ein Meister, dessen Wesen man schwer mit Worten abgrenzen kann, weil stets neue Reize seines Schaffens und seiner Motive das Bild bereichern.

Zu den großen und lichten Ölbildern gesellt sich ein graphisches Werk von Radierungen, deren Eigenart durch das leichte Spiel eines wie Farbe wirkenden Tones bestimmt wird; dazu schuf er eine Fülle von Zeichnungen: flächig und weitgedehnt in den Motiven vom Niederrhein, großzügig und massig in einer Reihe von Harzlandschaften, duftig und weich in den um Weimar entstandenen Blättern. Seine Fähigkeit, die Lichterscheinung als bestimmenden Eindruck herauszuheben, seine lebendige, unmittelbar in das Bild hinein führende Raumwirkung sind auch hier die entscheidenden Vorzüge.

Um dieser Werte willen suchten ihn durch fast fünfzig Jahre hindurch die Schüler der an Tradition so stolzen Weimarer Landschaftsklasse auf. Und man wird sagen dürfen, daß die Schätzung, die der im Februar 1919 im Alter von 77 Jahren verstorbene Meister am Ende seines Lebens stets wachsend verspürte, die Erkenntnis ist seiner für die deutsche Landschaftsmalerei einzigartigen Bedeutung.



Thüringer Dorfstraße im Mondschein (Radierung)

















